



Les voix dissonantes de l'anti-rossinisme français sous la Restauration

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. Les voix dissonantes de l'anti-rossinisme français sous la Restauration. *Généalogies du romantisme musical français*, Vrin, pp.115-128, 2012, MusicologieS. hal-00914555

HAL Id: hal-00914555

<https://hal.science/hal-00914555>

Submitted on 5 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les voix dissonantes de l'anti-rossinisme français sous la Restauration

Olivier Bara

L'histoire de l'arrivée de Gioacchino Rossini à Paris (novembre 1823) puis de son installation dans la capitale où il fixa sa résidence principale (d'août 1824 à octobre 1836) obéit à une double chronologie complémentaire¹. Elle est d'abord ponctuée par la succession de ses grandes créations parisiennes : après les nouvelles productions aux Italiens, dont *Il viaggio a Reims* (19 juin 1825) pour le couronnement de Charles X, se succèdent les quatre opéras donnés à l'Académie royale de Musique, *Le Siège de Corinthe* (9 octobre 1826), *Moïse et Pharaon* (26 mars 1827), *Le Comte Ory* (20 août 1828), *Guillaume Tell* (3 août 1829). Cette chronologie des ouvrages parisiens se double d'une seconde série de dates, enchaînant les publications d'articles, de libelles, d'essais biographiques ou de pamphlets suscités par la vogue grandissante des opéras rossiniens. À partir de 1820, avant même le premier séjour du compositeur à Paris², l'éclosion de ces textes, articles de presse ou opuscules, est spectaculaire : éclate une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, nourrie des souvenirs de la querelle des Bouffons ou de la bataille des gluckistes et des piccinistes sous l'Ancien Régime. Il ne sera pas question ici d'en saisir, sur un mode exhaustif, les composantes textuelles, la nature et la teneur. Pour la cohérence de notre propos, nous retiendrons, au-delà d'un Étienne de Jouy situé en deçà de la bataille, quatre noms principaux – Henri Montan Berton, Jean-Toussaint Merle, Hector Berlioz, Joseph d'Ortigue – et privilégierons avec eux l'expression d'un « anti-rossinisme » trop vite confondu avec une posture résolument nationaliste et « anti-moderne ». Certes, ces auteurs, critiques ou compositeurs, se nourrissent de quelques lieux communs dans leur défense de l'opéra français : autant de *topoi* aisés à repérer puisqu'ils forment la trame de leurs textes et confèrent à ces derniers une apparente unité. Mais, à y bien regarder, des divergences se font jour : le projet défensif, voire protectionniste d'un Berton, ne saurait être confondu ni avec la caricature qu'en donne Merle, ni avec la perspective esthétique ouverte par les jeunes Hector Berlioz et Joseph d'Ortigue. Les dissonances de ces voix enrichissent le concert entonné par les anti-rossiniens, trop souvent perçu dans son unisson trompeur. L'opposition au

¹ Pour une approche événementielle de la carrière parisienne de Rossini, voir Jean-Marie Bruson, *Rossini à Paris*, catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet (27 octobre-31 décembre 1992), Paris, Société des Amis du Musée Carnavalet, 1992.

² La deuxième représentation d'*Il barbiere di Siviglia* à Paris en 1819, avec Joséphine Fodor-Mainvielle en Rosina, lance véritablement la vogue Rossini. Voir Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1986, p. 130.

compositeur italien dépasse la seule « contre-révolution musicale », pour parler en termes stendhaliens³ : Rossini a cristallisé autour de son nom et de ses œuvres un débat esthétique complexe ; il a aussi contribué, par la négative, à forger une nouvelle conscience romantique dans le domaine musical.

Forces en présence

Le premier des textes réunis se situe résolument à la marge des écrits consacrés à Rossini : *L'Essai sur l'opéra français* d'Étienne de Jouy date de 1820, avant l'intronisation parisienne du maître de Pesaro. Ce dernier est évoqué en quelques lignes au terme de l'ouvrage : « Je ne parlerai point de M. Rossini. Cet éclatant météore, qui semble en ce moment embraser plutôt qu'éclairer la scène, n'a point encore paru sur notre horizon musical »⁴. Un feu de paille ? Force est de reconnaître *a posteriori* l'aveuglement de Jouy, futur librettiste (co-auteur) de *Moïse* et de *Guillaume Tell*. Il n'est pas question d'enrôler Jouy parmi les anti-rossinistes, d'autant que le journal dont il sera l'un des rédacteurs en 1821-1823, *Le Miroir des spectacles*, constituera le point de ralliement des dilettantes, opposés aux traditionalistes collaborateurs du périodique *L'Abeille*. Mais cet essai vaut pour sa visée programmatique, à l'orée de la décennie 1820 : la grande plume libérale définit un art néoclassique et se prononce pour une tragédie lyrique nationale renouvelée, que lui-même, avec Rossini, contribuera à mettre en œuvre. Son texte constitue une toile de fond sur laquelle se détachent des écrits autrement virulents, dirigés, eux, explicitement contre Rossini. Un an plus tard, la défense nationale s'affirme en effet dans la première publication, au rythme de trois épisodes publiés dans *L'Abeille*, du pamphlet d'Henri Montan Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*⁵. Sa réédition en 1826 intervient dans un contexte plus tendu encore, l'année même où Rossini franchit les portes de l'Opéra avec *Le Siège de Corinthe*. François Adrien Boieldieu, avec *La Dame blanche* créée à l'Opéra-Comique en décembre 1825, vient de répondre brillamment aux prières formulées par Berton au terme de

³ *Vie de Rossini* dans Stendhal, *L'Âme et la Musique*, éd. Suzel Esquier, Paris, Stock, 1999, p. 423. Henri Beyle vise ici ouvertement le compositeur Henri Montan Berton : « La contre-révolution musicale a pour champion un membre de l'Institut » (*ibid.*).

⁴ Étienne de Jouy, *Essai sur l'opéra français* (1820), repris dans *Œuvres complètes, Mélanges*, t. II, Paris, Jules Didot aîné, 1823, p. 227-282.

⁵ Henri Montan Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris, Alexis Eymery, 1826 [1821]. Notre lecture de cet ouvrage doit beaucoup à l'article de Patrick Taïeb, « De la composition du *Délire* (1799) au pamphlet anti-dilettantes (1821). Une étude des conceptions esthétiques de Henri Montan Berton », *Revue de musicologie*, LXXVIII, 1992, p. 67-107. L'article fondateur, sur le sujet, est celui de Jean Mongrédien, « À propos de Rossini : une polémique Stendhal-Berton », dans *Stendhal a Milano*, Atti del 14° congresso internazionale Stendhaliano, Milan, 1980, p. 673-693.

son pamphlet : comme le désirait l'auteur dans son « Épître à un célèbre compositeur français »⁶, Boieldieu a rendu au genre éminemment national de l'opéra-comique tout son lustre, terni jusqu'alors par les éclats voisins des Italiens.

Le texte de Berton est d'abord adressé au « bavard »⁷ Stendhal, en réponse aux articles publiés par ce dernier dans *Le Miroir* puis dans le *Journal de Paris*. La publication de *Vie de Rossini*⁸, le 15 novembre 1823, se situe exactement entre les deux éditions du pamphlet de Berton. Et, par un sens du « coup » éditorial remarquable, l'ouvrage de Stendhal tombe à point nommé pour venir saluer l'arrivée dans la capitale française de Rossini. « M. de Stendhal », l'homme à paradoxes, est dès lors la cible commune des anti-dilettantes. *Vie de Rossini* se trouve ainsi encadré par deux articles publiés par le jeune Hector Berlioz dans *Le Corsaire*, le premier, « Correspondance. Polémique musicale », le 12 août 1823, le second, « Polémique musicale. Les Dilettanti », le 11 janvier 1824⁹. Le futur compositeur, encore inconnu, signant « Hector B... », fourbit ses premières armes en se frottant aux *dilettanti* : leurs ridicules sont dénoncés à l'intérieur d'une défense, intempestive en apparence, de la tragédie lyrique française. Après ce « pic » atteint en 1823-1826, deux ouvrages viennent encore prolonger le débat anti-rossinien et anti-stendhalien. Le premier est signé du journaliste et publiciste ultraroyaliste Jean-Toussaint Merle, *Lettre à un compositeur français sur l'état actuel de l'opéra*, et paraît en 1827¹⁰ : Merle reprend à Berton les arguments les plus fragiles de sa diatribe, la défense d'un art français pur de tout mélange, en une sorte d'ultime combat d'arrière-garde. Le second, venant clore provisoirement la querelle sous la Restauration, ouvre une nouvelle perspective. Il est signé par Joseph d'Ortigue, à peine connu alors pour un premier article musical publié dans le *Mémorial catholique* de décembre 1827. Il n'est encore à l'époque que le cousin de « M. xxx », Castil-Blaze, feuilletoniste au *Journal des débats* depuis 1820. Le titre de l'ouvrage de Joseph d'Ortigue est ambitieux et annonce un bilan critique de l'action musicale exercée par Rossini, évaluée à l'aune des missions morales et spirituelles prêtées à l'art : *De la guerre des dilettanti, ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français ; et des rapports qui existent entre la musique, la littérature*

⁶ Épître composée selon la note de l'éditeur deux ans avant l'édition de 1826 : elle aurait ainsi contribué à décider Boieldieu à « reprendre sa lyre » (*De la musique mécanique [...], op. cit.*).

⁷ « Qu'importe sur notre art qu'un bavard déraisonne ! / Que tour à tour criant Haro ! / Bravi, brava, bravissimo ! / Il vende, arrache ou donne la couronne ! / Dans le sacré vallon il n'aura pas d'écho. » (« Épître à un célèbre compositeur français », *ibid.*)

⁸ *Vie de Rossini* par M. de Stendhal, Paris, Auguste Boulland, 1824 [sic], 2 vol.

⁹ Hector Berlioz, *Critique musicale*, édition de H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet/Chastel, 1996, t. I, p. 1-7.

¹⁰ Jean-Toussaint Merle, *Lettre à un compositeur français sur l'état actuel de l'opéra*, Paris, Barba, 1827.

et les arts¹¹. Le texte est repris quatre ans plus tard dans le recueil *Le Balcon de l'Opéra*, dont l'avant-propos précisera les positions esthétiques et philosophiques du critique¹² :

[...] la musique, en tant qu'art, est appelée à remplir une mission sociale, en ce qu'elle exprime les rapports de tous les êtres, les rapports de l'homme à Dieu, de l'homme aux autres hommes, de l'homme à l'univers. [...] la musique se lie étroitement à tout l'ensemble de la vie sociale et des connaissances humaines. Sa foi dans l'art est basée sur cette autre foi plus haute qui nous dévoile la loi de tous les êtres¹³.

La conception esthétique de Joseph d'Ortigue, essentiellement religieuse, vient renouveler les termes du débat. L'accent se déplace donc lentement au cours de la décennie 1820, du néoclassicisme de Jouy et de l'ethnocentrisme musical de Berton et Merle jusqu'au romantisme humanitaire et social, hérité de Félicité de Lamennais, voué à dominer les débuts de la monarchie de Juillet. Si Rossini a révolutionné de l'intérieur le théâtre lyrique et ouvert la voie à tout le XIX^e siècle, il a aussi, par sa présence à Paris, entretenu le débat esthétique sous la Restauration – un débat plus décisif qu'une opposition frontale entre Anciens et Modernes ou entre dilettantes et mélomanes.

Du néoclassicisme à l'ethnocentrisme musical

L'*Essai sur l'opéra français* de Jouy a l'intérêt d'exposer à l'orée de la décennie 1820 le programme modéré d'une réforme de l'opéra français, d'esprit néoclassique. Les choix esthétiques de l'auteur éclairent les tiédeurs libérales en matière d'art et affichent un conservatisme auquel Stendhal, lui-même libéral, tentera dans *Racine et Shakespeare*¹⁴ d'opposer le « romantisme » venu d'Italie, identifié avec l'art propre à la société moderne. Seule la défense d'un art français semble réveiller chez ce modéré la flamme de la passion, une passion toute chauvine à lire ces lignes : « Les Italiens sont les premiers qui aient mis le drame en musique ; mais Quinault n'en est pas moins l'inventeur du véritable opéra [...] »¹⁵. Un premier lieu commun, ancien et tenace, apparaît ici : le privilège de la France dans

¹¹ Joseph d'Ortigue, *De la guerre des dilettanti*, Paris, Ladvocat, 1829. Repris dans J. d'Ortigue, *Le Balcon de l'Opéra*, Paris, E. Renduel, 1833, p. 1-80. Voir aussi : Joseph d'Ortigue, *Ecrits sur la musique, 1827-1846*, textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Écuyer, Paris, Société française de musicologie, 2003.

¹² D'Ortigue, *Le Balcon de l'Opéra*, p. I-XV.

¹³ *Ibid.*, p. IX-X.

¹⁴ *Racine et Shakespeare* paraît d'abord en 1823, avant d'être complété pour l'édition de 1825 : le texte est alors une réponse au discours prononcé par Louis Simon Auger à l'Institut en 1824 contre le romantisme, au moment où l'Académie examine le mot « romantique ».

¹⁵ De Jouy, *Essai sur l'opéra français*, p. 229.

l'expression lyrique, soumise aux critères d'éloquence et de vérité. La justification donnée par de Jouy réside dans le primat du texte caractéristique de l'opéra français : « L'Opéra, tel que Quinault l'a conçu, tel que l'a si bien défini Marmontel, est un épisode, ou une partie de l'épopée dont la muse du théâtre s'empare et qu'elle met en action avec le secours de la musique, de la danse et de la peinture »¹⁶. L'essence de l'opéra est donc épique¹⁷ : « La muse épique doit présider à l'invention du sujet, et celle de la tragédie en régler l'ordonnance ; toutes deux doivent concourir à son exécution et l'embellir à l'envi de leur divin langage »¹⁸. La conception du librettiste est logocentrique puisqu'elle rejette la musique comme la décoration au rang d'ornement : « Le poète est incontestablement le premier et le plus important auteur d'un opéra ; l'invention lui appartient ; il trace le dessein général de l'ouvrage ; il laboure, il sème, il féconde le champ que ses collaborateurs sont chargés d'orner et d'embellir »¹⁹. Dès lors, parce que ce primat du Verbe est méconnu des Italiens, ces derniers sont réputés inaptes à la composition lyrique en dépit de leur droit d'ancienneté sur le genre : « Les Français seuls ont un théâtre lyrique ; les Italiens qui en ont eu la première idée, se sont égarés à la recherche du nouveau monde qu'ils avaient aperçu [...] »²⁰. Voilà ce que les anti-rossiniens, à partir de 1821, répèteront à l'envi. Les choix esthétiques d'Étienne de Jouy, librettiste de Gaspare Spontini pour *La Vestale*, demeurent fidèles à la doctrine de l'imitation des modèles – et d'abord du plus parfait d'entre eux, l'*Armide* de Philippe Quinault. La multiplication des ensembles dans l'*opera seria* ou la tragédie lyrique réformés révèle alors une décadence du goût, une perte du souci de vraisemblance : « Comment concevoir en effet quelque chose de plus choquant, de plus absurde, que d'entendre discuter en *duo*, en *trio*, en *cavatines*, ces grands intérêts nationaux, ces intrigues de cabinets, ces sombres complots de la politique et de l'ambition, sur lesquels se fonde la véritable tragédie ? »²¹. De même, entendre Horace, Mithridate ou Régulus s'exprimer en une voix de soprano ne suscite que « fatigue » et « dégoût ». Enfin, la définition d'une tragédie lyrique française à sujet historique, développée en cinq actes pour donner toute leur expansion aux fêtes et autres cérémonie civiles et religieuses, est l'occasion de faire retentir une nouvelle fois le couplet patriotique :

¹⁶ *Ibid.*, p. 229.

¹⁷ Stendhal s'oppose à cette conception « épique » du théâtre des néoclassiques : il s'agit de faire « des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du XIX^e siècle, des pièces qui les fassent pleurer et frémir, ou, en d'autres termes, qui leur donnent des plaisirs *dramatiques*, au lieu des plaisirs *épiques* qui nous font courir à la cinquantième représentation du *Paria* ou de *Régulus* » (*Racine et Shakespeare*, éd. Roger Fayolle, Paris, GF, 1970, p. 54).

¹⁸ De Jouy, *Essai sur l'opéra français*, p. 232.

¹⁹ *Ibid.*, p. 233.

²⁰ *Ibid.*, p. 232.

²¹ *Ibid.*, p. 236.

C'est à célébrer les grands traits de notre histoire nationale, les mœurs si poétiques des vieux gaulois nos ancêtres, les merveilleuses aventures des paladins de Charlemagne, les prouesses des chevaliers de Philippe-Auguste, les faits mémorables des Charles V, des Louis XII, des Henri IV, et même les prodiges que le génie du patriotisme a opérés sous nos yeux, qu'il convient de consacrer des chants véritablement français²².

Cette position ne vise guère Rossini en 1820, au moment où l'engouement des *dilettanti* parisiens commence seulement à s'afficher. De Jouy se réfère plutôt, dans son essai, à Domenico Cimarosa et Giovanni-Battista Pergolesi, dont les « inspirations faciles et élégantes » ont su séduire ceux que vénère Jouy : Étienne-Nicolas Méhul, Luigi Chérubini, Charles-Simon Catel, Boieldieu, Berton, Spontini « ont joint aux avantages de l'orchestre allemand, la vérité, la simplicité, la grâce de la mélodie italienne »²³. Cet « éclectisme musical » trouvera pour de Jouy un accomplissement dans ses opéras écrits pour Rossini, première configuration du grand opéra historique d'Eugène Scribe et Daniel François Esprit Auber, Giacomo Meyerbeer ou Fromental Halévy. En attendant, le nouvel ancrage historique de l'opéra français est à rapprocher des « scènes historiques » développées au même moment sous les plumes libérales de Ludovic Vittet ou de Prosper Mérimée. Dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal en appellera de même à la « tragédie nationale en prose » vouée à convertir la scène française au « romantisme ». Aussi le patriotisme de Jouy apparaît-il d'une autre nature que le nationalisme musical d'un Berton ou d'un Merle : le librettiste demeure fidèle à une certaine tradition libérale cosmopolite, héritière de l'universalisme des Lumières.

Comme pour de Jouy en 1820, la musique italienne s'arrête pour Henri Montan Berton avec Giovanni Paisiello et Cimarosa : « [...] ils ont eu d'illustres devanciers, et n'ont point de successeurs »²⁴. Une telle affirmation en 1821 et plus encore en 1826 possède une charge polémique nouvelle. L'auteur d'*Il barbiere di Siviglia* ou de *L'Italiana in Algeri* est directement visé lorsque le même Berton voit en Cimarosa, avec André-Modeste Grétry, « le seul compositeur qui fit réellement de la musique comique » exempte de « trivialité » et de toute forme d'« affectation »²⁵. La formule se lit aussi, dans l'édition de 1826 du pamphlet de Berton, comme une réponse à Stendhal : dans *Vie de Rossini*, ce dernier envisageait avec Rossini un dépassement de l'école italienne forgée par l'auteur d'*Il matrimonio segreto*.

²² *Ibid.*, p. 250.

²³ *Ibid.*, p. 265.

²⁴ Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

L'Introduction de *Vie de Rossini* commence par « Le 11 janvier 1801, Cimarosa mourut à Venise [...] » ; le chapitre I est ouvert par la formule : « Le 29 février 1792, Joachim Rossini naquit à Pesaro »²⁶. Cette succession, certes problématique aux yeux mêmes de l'auteur de *Vie de Rossini*, est refusée par Berton.

La raison de ce refus réside assurément dans l'ampleur du phénomène rossinien non seulement en Italie mais déjà en Europe, avant que la France ne soit touchée à son tour. Berton entreprend une véritable défense nationale contre celui qui menace toute une génération de compositeurs français de sombrer dans l'oubli. Aussi le texte d'appel à la résistance n'hésite-t-il pas à puiser dans l'art militaire ses métaphores : « Nous ne pouvons nous dissimuler qu'en ce moment l'ennemi ne soit près des frontières de l'empire musical ; gardons-nous de l'invasion, défendons l'héritage que nous ont légué nos illustres maîtres ! »²⁷ s'exclame Berton, espérant rallier à son panache la cohorte de compositeurs français, Boieldieu en tête. Mais l'ennemi rossinien est bien armé et mène l'assaut à coup de doubles-croches « qui, soutenues dans leur feu de file par celui de la grosse artillerie, des trompettes, trombones, timbales et tam-tams, viennent incessamment envahir le théâtre et le faire courber sous le joug impérieux des lois de l'orchestre [...] »²⁸. La vogue rossinienne est finalement un nouvel avatar des grandes invasions, acharnées à la destruction d'un ordre idéal : « En Europe, lors de l'invasion des Barbares, aux belles lignes de l'architecture grecque succédèrent toutes les formes bizarres de l'architecture gothique »²⁹. Ce nationalisme exacerbé est avant tout l'expression du désarroi d'une école française, celle des Berton, Catel, Jean-François Le Sueur, Méhul. Cette dernière n'a pas su se renouveler ni engendrer une nouvelle génération comparable à celle qui, en littérature et au théâtre, produisit *Racine et Shakespeare* ou la Préface de *Cromwell* et mena la bataille d'*Hernani*. La posture défensive, protectionniste même, de ces anti-modernes est le résultat d'une impuissance esthétique. Comme l'écrit Jean Mongrédien : « Les vieux maîtres français, eux, pouvaient bien s'irriter et critiquer, qu'avaient-ils à opposer à ce torrent mélodique qui déferlait en entraînant tout sur son passage ? Incapables de se renouveler et n'ayant pas su créer une école nationale, ils entraient peu à peu dans l'éternité de l'oubli [...] »³⁰.

²⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 357 et p. 381. Stendhal constatait en 1814 dans *Vies de Haydn, de Mozart et de Métabase* (« Lettres sur Haydn ») : « Cimarosa, Mozart, Haydn viennent de nous quitter. Rien ne paraît pour nous consoler » (Stendhal, *L'Âme et la musique*, p. 150).

²⁷ Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, p. 39.

²⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁹ *Ibid.*, p. 38.

³⁰ Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, p. 134.

Dans ce contexte anti-rossinien, la position affichée par Jean-Toussaint Merle dans sa *Lettre à un compositeur français* n'est guère originale et semble davantage guidée par le souci de prendre la tête d'une institution lyrique parisienne : Merle était jusqu'en juillet 1826 directeur adjoint du Théâtre de la Porte Saint-Martin, et il vient de publier une brochure intitulée *De l'Opéra*³¹ où il présente ses idées de réforme pour l'Académie Royale de Musique. Dans son compte rendu de la *Revue musicale*, Fétis commente ironiquement cette activité éditoriale intense : « Vraiment, M. Merle est la providence du théâtre de la rue Lepelletier »³². Cette Lettre, selon son « Avertissement », est composée quelques jours après la première de *Moïse* à l'Opéra et engage le combat contre un système « anti-national ». Merle reprend une bonne partie des arguments de Berton et lui emprunte le principe rhétorique de l'adresse à un compositeur français anonyme, déjà utilisé dans l'« Épître à un célèbre compositeur français ». Ainsi, Merle parle à son destinataire supposé : « L'Opéra n'est plus le patrimoine des musiciens français ; il faut être né sur le revers des Alpes pour inspirer aujourd'hui quelque confiance à ceux qui dirigent ce temple où vous avez été si souvent couronné »³³. L'intérêt de ce nouveau pamphlet consiste essentiellement à révéler la diffusion des arguments de Berton et leur systématisation. L'opposition à Rossini, livrée à la surenchère, gagne en violence, jusqu'au fanatisme et à la crispation paranoïaque : le vicomte de La Rochefoucauld, directeur du Département des Beaux-Arts, trop occupé à réglementer la morale dans les coulisses de l'Opéra, n'aurait pas perçu le complot ourdi dans son dos pour substituer l'opéra italien à l'opéra français ; il n'aurait pas su lire les paroles menaçantes de Stendhal dans *Vie de Rossini*, citées en lettres capitales par Merle : « Le premier ministre de bons sens mettra les Italiens rue Lepelletier vers l'an 1830 »³⁴. Aussi ce pauvre La Rochefoucauld s'est-il laissé gruger par un simple « escamoteur musical » : « Rossini le subjuga, et son admiration pour lui n'a plus de bornes. Il est devant lui comme M. Jourdain devant son tailleur »³⁵. Bien plus, le complot implique quelques chanteurs formés à l'école italienne et intégrés à la troupe de l'Opéra, telle Laure Cinti-Damoreau³⁶ : même des chanteurs français, éduqués selon les lois de l'école nationale, tel Adolphe Nourrit, ont trahi leurs maîtres.

³¹ Jean-Toussaint Merle, *De l'Opéra*, Paris, Baudouin, 1827.

³² *Revue musicale*, n° 19, juin 1827 ; « Lettre à un compositeur français sur l'état actuel de l'Opéra par J.T. Merle », p. 461. Merle, surnommé « le Merle blanc » à cause de son royalisme affirmé, est feuilletoniste à *La Quotidienne* et auteur dramatique. Il épousera l'actrice Marie Dorval en 1829.

³³ Merle, *Lettre à un compositeur français*, p. 7.

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ La chanteuse créa le rôle principal féminin dans les quatre opéras de Rossini donnés à l'Académie royale de musique.

Enfin, dans cette version caricaturale de l'anti-rossinisme français, Merle affiche une pensée binaire, parfaitement manichéenne, et n'envisage jamais quelque rencontre féconde entre les arts issus des deux versants des Alpes. L'opposition est frontale entre « notre » expression musicale et « leurs roulades », entre « la beauté de nos poèmes » et « l'absurdité de leurs *libretti* », entre « le vandalisme italien » et « un des plus beaux monuments de Louis XIV »³⁷ – le poème dramatique hérité de Quinault. Face à un nationalisme musical à ce point déchaîné, Fétis, dans sa *Revue musicale*, a beau jeu de rappeler l'auteur de ces lignes à l'existence d'une Europe musicale ouverte aux échanges : « Je sais qu'aux motifs qu'on allègue contre la musique étrangère se joint la considération de *l'honneur national* ; mais à cela je répondrai que les opéras-comiques de nos compositeurs se jouent sur tous les théâtres de l'Allemagne, et que les Allemands n'ont jamais imaginé que leur honneur courût le moindre danger pour cela »³⁸.

De la « musique philosophique » : un anti-hédonisme

Non content de plagier Berton dans la forme épistolaire adoptée, Merle reprend aussi à son compte l'argument principal du pamphlet : l'opposition, annoncée dans son titre, entre « musique mécanique » et « musique philosophique ». Dans une note de bas de page, Merle affirme ainsi que le chant italien vise à « rapprocher le plus possible la voix humaine de la précision et de la régularité d'un instrument mécanique, et de réduire les chanteurs à la condition de brillantes serinettes »³⁹. La dualité entre corps et esprit sert de fondement à une représentation anthropologique où l'homme est sans cesse menacé de se trouver ravalé au rang inférieur de l'animal : « L'usage isolé de nos facultés physiques ne nous placerait qu'au rang de tous les êtres organisés, et souvent même nous laisserait au-dessous de quelques-uns, sans la suprématie que nous donne incessamment la puissance de nos facultés morales »⁴⁰. L'effet est selon Berton la partie « mécanique » de la musique destinée à satisfaire les appétits physiques, à exciter les tympanes et à irriter les nerfs. L'écriture musicale, harmonique ou mélodique, vocale ou instrumentale, cède partout à la tyrannie du corps, enchaînant ce dernier aux séductions enivrantes : « modulations ambitieuses, transitions extraordinaires, multiplicité des parties, incohérence des rythmes, recherches prétentieuses d'harmonie, tournures

³⁷ Merle, *Lettre à un compositeur français*, p. 28.

³⁸ *Revue musicale*, compte rendu cité, p. 464.

³⁹ Merle, *Lettre à un compositeur français*, note 9, p. 43.

⁴⁰ Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, p. 7.

maniérées de mélodies » et surtout « profusion incommensurable de doubles-croches »⁴¹. À cela s'ajoute cette « *panacée* musicale » qu'est la roulade, « propre à tout »⁴², et surtout à imposer la fausse gloire des chanteurs et des compositeurs. Comme la roulade est comparée par Berton au jeu de mots en littérature, la révolution rossinienne est assimilée à quelque renversement de la tradition rhétorique, la profusion des effets l'emportant sur les règles de la *dispositio* et de l'*actio*, l'atticisme, incarné en musique par Christoph Willibald von Gluck ou Grétry, laissant place la verbosité d'un nouvel asianisme – de même, la « saine éloquence de Cicéron » fut détrônée par la « brillanture de Sénèque »⁴³.

L'idéal de Berton est bien celui du dépouillement, seul capable d'éviter ce détournement sensuel de la musique évaluée par Stendhal en termes de plaisir et d'émotion purs. La multiplication des effets harmoniques, instrumentaux ou vocaux a pour contrepartie la perte de l'unité dramatique et musicale, la disparition de l'œuvre conçue dans sa nécessité organique (souvenir de la *Poétique* d'Aristote). Cette unité va au-delà des considérations d'équilibre et de convergences entre les moyens d'expression déployés : elle est au cœur du projet moral poursuivi, selon Berton, par toute création artistique authentique. Ainsi, rappelle-t-il que chez les Grecs, « la musique n'avait droit à prendre rang parmi les beaux arts, qu'autant que l'emploi de ses moyens physiques était en rapport avec la partie morale des objets qu'elle était chargée de peindre et d'exprimer »⁴⁴. Face au débordement de l'imagination créatrice et de la sensualité réceptrice, la loi d'unité apparaît comme « la boussole du génie ». Elle seule, parce qu'elle met les moyens d'expression en adéquation avec la signification humaine de l'œuvre, permet de peindre les caractères du drame, de distinguer leurs sentiments et leurs motivations. Bien plus, l'ensemble des matériaux dramatiques et musicaux se voit soumis à la pensée créatrice ; l'œuvre émane d'un centre qui soumet et hiérarchise. L'exemple est offert par Mozart : « la *mélodie*, l'*harmonie*, le *rythme*, tout lui est soumis, tout fléchit sous sa loi »⁴⁵.

Certes, comme le remarque Patrick Taïeb⁴⁶, Berton est plus éclairé dans sa défense des compositeurs de la fin du XVIII^e siècle que dans ses attaques contre les modernes partisans de la

⁴¹ *Ibid.*, p. 36. Patrick Taïeb rappelle à juste titre que Berton vise ici « les moments les plus intéressants de son propre opéra », *Le Délire*, créé au Théâtre Favart le 6 décembre 1799. Sa propre œuvre, de sensibilité pré-romantique, tomberait alors « sous le coup de l'anathème qu'il jette sur ses concurrents », dans un apparent oubli des audaces de sa jeunesse (« De la composition du *Délire* (1799) au pamphlet anti-dilettantes (1821). Une étude des conceptions esthétiques de Henri Montan Berton », p. 68).

⁴² Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, p. 37.

⁴³ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶ Taïeb, « De la composition du *Délire* (1799) au pamphlet anti-dilettantes (1821). Une étude des conceptions esthétiques de Henri Montan Berton », p. 98.

« musique mécanique », attaques affaiblies par l'expression du ressentiment chez un compositeur aigri⁴⁷. Stendhal a beau jeu d'insister sur cette posture figée d'académicien réactionnaire, défenseur d'une musique dont le seul mérite fut de plaire à « nos arrières-grands-parents⁴⁸ ». Toutefois, sa défense d'une « musique philosophique » portée par un projet moral place aussi Berton dans un héritage rousseauiste – héritage paradoxal, si l'on se rappelle le soutien affiché en son temps par l'auteur de la *Lettre sur la musique française* à l'opéra italien. Déjà Jean-Jacques Rousseau s'en prenait à la dimension charnelle de la musique, vouée au seul plaisir physique, détournée de sa puissance morale. Dans le *Dictionnaire de musique*, la mélodie, adressée au cœur et à l'esprit, était opposée à l'harmonie, tournée vers le corps : « Or, le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui la suivent de près [...] »⁴⁹. Selon cette ascendance rousseauiste, le son est le signe physique d'une signification morale qui le dépasse : Berton défend contre les dilettantes la vertu morale attribuée à une musique concentrée dans ses effets, où le chant expressif soit soutenu et non combattu par l'orchestre. Il s'agit pour lui de résister aux manifestations d'une nouvelle civilisation du plaisir, à un romantisme perçu uniquement comme la destruction des formes consacrées au nom du seul *effet* à produire.

Cette culture de l'effet est aussi la cible du jeune « Hector B... » dans ses deux lettres insérées dans *Le Corsaire* à la rubrique « Correspondance ». La première se présente comme la réponse à un dialogue « entre un bouffonniste et un amateur de l'Opéra » appelé, dans le feu de la satire, Crifort, dialogue par lequel, selon Berlioz, « on veut prouver que *la Vestale* serait mieux placée au Théâtre-Italien qu'à l'Opéra »⁵⁰. Réagissant sans distance à cette provocation bouffonne, Berlioz prend la défense de Spontini, de Gluck et même de Berton, de cette musique française dont il ne se dit pourtant pas « fanatique ». Il s'attaque surtout aux amateurs, *dilettanti* et autres Rossinistes, amateurs des roulades et des cadences *ad libitum* d'un Manuel Garcia. L'attaque vise surtout l'instauration d'une nouvelle sociabilité musicale, fondée sur le bavardage de foyer où l'arrogance du propos n'a d'égale que le flottement du

⁴⁷ En 1820, son opéra-comique *Corisandre ou la Rose magique*, n'obtient au Théâtre Feydeau que onze représentations. Ses *Créoles*, également à l'Opéra-Comique, ne connaissent que cinq représentations en 1826. Entre les deux, sa *Virginie*, en 1823 (restée au répertoire jusqu'en 1825), ne réussit guère à arracher l'Opéra de sa somnolence. D'après mon ouvrage, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001.

⁴⁸ Le classicisme présente aux peuples « la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrières-grands-parents » (*Racine et Shakespeare*, chap. III, « Ce que c'est que le romanticisme », p. 71).

⁴⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article « Unité de mélodie », dans *Œuvres complètes*, t. V : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1143-1144.

⁵⁰ Berlioz, article du 12 août 1823, *Critique musicale*, t. I, p. 1. Le dialogue fictif entre « Crifort » et « Crescendo » a été publié dans *Le Corsaire* du 10 août 1823.

savoir. Au phénomène langagier qu'est le dilettantisme, pris par l'ivresse de ses propres paradoxes, Berlioz oppose d'abord le savoir et la sagesse : « Il faudrait un peu approfondir avant de juger, il faudrait lire les partitions pour savoir si c'est la faute de l'orchestre ou du compositeur, quand elles font trop de bruit ; et voilà ce que ne veulent pas faire vos dilettanti fanatiques »⁵¹. Plus habilement, il tend un miroir à ces beaux parleurs de l'orchestre et des premières loges en saisissant sur la page leurs plus belles formules : « Je ne viens aujourd'hui que pour tuer le temps, *c'est du Mozart* », « Ah ! Gluck, dit-il avec un air dédaigneux, je ne parlais pas de celui-là, parce qu'il n'a point fait de musique ; il n'a jamais écrit que du *plain-chant* »⁵². Selon le même procédé de mise à distance, Berlioz feint, dans son second article (« Polémique musicale. Les Dilettanti »), de reproduire l'avis éclairé d'un « musicien de grand talent et de beaucoup de poids » sur la nature mystérieuse de ces dilettanti. Présentée entre guillemets, la définition offerte par cette figure d'autorité anonyme accueille elle-même des éclats de paroles dilettantes, reprochant à Caroline Branchu de ne point orner l'air de Clytemnestre, *Jupiter, lance ta foudre*, et de pas ajouter, par exemple, sur le vers *Dans leurs vaisseaux embrasés*, « une gamme chromatique trillée qui imiterait les tourbillons de flammes qui s'élancent des vaisseaux embrasés ». À l'art redondant de l'imitation puérile goûtée par les « Bouffonnistes », avides d'effets vocaux, correspond leur manie du bavardage intempérant : l'essence du dilettantisme est langagière ; sa fonction est de transformer la musique en prétexte à briller et à babiller : « [...] un dilettante est un homme de bonne compagnie, qui doit sans cesse parler musique et ne pas avoir le sens commun, surtout quand il en parle »⁵³. La position de ces amateurs est pour le moins contradictoire : désireux d'affranchir le plaisir esthétique de la tyrannie du jugement, ces empiristes multiplient les avis comme s'ils ne savaient simplement écouter et se taire⁵⁴.

Esthétique de l'effet, culture du paradoxe, civilisation de la parole : le dilettantisme fait de la musique lyrique un art social et mondain, arraché à sa fonction spirituelle et morale. De Berton à Berlioz, un glissement s'est ainsi opéré dans le sens du mot « dilettante » : l'hédoniste (les Rossinistes revendiquent cette morale du plaisir) est devenu un amateur mondain, superficiel et non mélomane. Tel est le sens repris par Joseph d'Ortigue dans *De la Guerre des dilettanti* : l'auteur appelle ces dilettantes les « demi-savants », en écho à la catégorie classique des « habiles », ces hommes ingénieux que la civilisation n'élève qu'à la

⁵¹ *Ibid.*, p. 2.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁴ Stendhal justifie la mauvaise foi du juge dilettante : « L'impartialité dans les arts est, comme la raison en amour, le partage des cœurs froids ou faiblement épris » (*Vie de Rossini*, « Guerre de l'harmonie contre la mélodie », p. 435).

médiocrité : « Rossini, ainsi que Voltaire, ne s'adresse qu'aux *demi-savants* ; ceux-là seuls retiendront une *cavatine*. Il a trop de raffinements, quelque chose qui s'éloigne un peu trop de la simplicité ; il est trop *artificiel*. Sous ce rapport, il peut être populaire dans une certaine classe d'habiles, mais je doute qu'il devienne jamais universel »⁵⁵. Berton, déjà, faisait de ces dilettantes si pleins d'esprit les avatars du voltairianisme : « Dans les arts l'esprit tue le génie, et voilà pourquoi Voltaire, sans rival dans la poésie légère et dans tous les genres où l'esprit doit dominer, n'est que le troisième de nos poètes tragiques »⁵⁶. Face au règne de l'esprit et de l'effet, il est temps de rappeler à l'exigence supérieure de sens⁵⁷ : contre Voltaire et contre Rossini, d'Ortigue rappelle à son tour la vocation spirituelle de la musique.

Pour un romantisme de la pensée : contre Voltaire et Rossini

Rossini apparaît comme un produit de la civilisation parvenue à un certain stade de son développement, celui d'une culture urbaine, spécialement parisienne. Des spectateurs éduqués musicalement mais point savants du tout forment ce dilettantisme, comparable selon d'Ortigue aux « beaux esprits du XVIII^e siècle » qui admiraient les tragédies de Voltaire⁵⁸. « Ce n'est pas la première fois qu'on a comparé M. Rossini à Voltaire ; et je n'ai point été fâché de voir que j'avais eu la même idée que M. de Stendhal » écrit Joseph d'Ortigue aux premières pages de son essai⁵⁹. Il reprend à des fins polémiques le parallèle, en forme de paradoxe, établi par l'auteur de *Vie de Rossini*. Ce dernier écrivait en introduction : « Notez que s'il y eut jamais un homme fait pour plaire à des Français, c'est Rossini, Rossini le Voltaire de la musique »⁶⁰. Il s'agissait pour Stendhal de tempérer son fanatisme et d'apparaître, en ouverture de son ouvrage, dans la position du juge intègre, prêt à encenser la musique « moderne » de Rossini, mais aussi à stigmatiser l'esprit français du compositeur italien, voué à satisfaire la vanité d'un certain public parisien, trop attaché aux apparences. Adonné aux joies moyennes et aux plaisirs honnêtes, ce public ne s'effarouche guère d'une écriture

⁵⁵ D'Ortigue, *De la guerre des dilettanti*, p. 23.

⁵⁶ Henri Montan Berton, article non signé de *L'Abeille* en 1821, cité par Damien Colas, *Rossini. L'opéra de lumière*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1992, p. 145.

⁵⁷ Alain Vaillant définit à partir de cette exigence le « style Restauration » : « [...] on rejette, de la façon la plus catégorique, toute forme d'art et de la littérature où l'appel à la sensibilité s'accompagnerait d'un renoncement à la conscience intellectuelle » ; on refuse « toute esthétique ou toute rhétorique reposant exclusivement sur la mécanique émotionnelle » (« Le style Restauration : pour une poétique de la littérature bien tempérée », dans *Repenser la Restauration*, sous la dir. de Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 353).

⁵⁸ Sur ce point, voir l'article de Xavier Bourdenet dans le présent volume.

⁵⁹ D'Ortigue, *De la guerre des dilettanti*, p. 5. Rappelons qu'une vingtaine d'éditions des œuvres complètes de Voltaire sont publiées sous la Restauration.

⁶⁰ Stendhal, *Vie de Rossini*, « Introduction », p. 369.

musicale que ni la passion, ni la folie ne troublent jamais bien longtemps : « Le style de Rossini est un peu comme le Français de Paris, vain et vif plutôt que gai, jamais passionné, toujours spirituel, rarement ennuyeux, plus rarement sublime »⁶¹. Ce rapprochement est bien sûr induit par la source dramatique voltairienne de deux opéras rossiniens : *Tancredi* et *Semiramide*. Dans l'analyse de ces ouvrages, Rossini paraît à l'auteur de *Racine et Shakespeare* en retrait par rapport à sa source tragique. Ainsi, la cavatine d'Amenaïde dans *Tancredi*, *Come dolce all'alma mia*, manque de la mélancolie que Mozart y eût mise et que Voltaire a su donner au personnage de sa tragédie : « Voltaire a cherché cette nuance. Rossini était trop jeune pour la sentir, ou, pour mieux dire, et ne pas prendre sitôt le ton du panégyrique, ce sentiment n'est peut-être jamais entré sans son âme ; toujours il a craint d'être ennuyeux en faisant de la musique triste »⁶². *Vie de Rossini* laisse percer à plusieurs reprises la frustration du dilettante Stendhal, à qui l'étincelant et spirituel Rossini n'offre pas la tendresse mélancolique goûtée chez Mozart et Cimarosa.

D'Ortigue reprend pour ainsi dire au vol cette comparaison entre Rossini et Voltaire dans une stratégie anti-stendhalienne aisée à saisir : il s'engouffre dans la brèche ouverte par l'auteur de *Vie de Rossini* pour surenchérir dans la critique. Toutefois, le parallèle établi entre Voltaire et Rossini atteint chez d'Ortigue une autre profondeur : au nom de la correspondance unissant les arts en une série de relations nécessaires, l'opéra rossinien se présente comme l'équivalent lyrique de la production tragique voltairienne, répétition dans l'histoire d'un même phénomène esthétique et éthique⁶³. Tous deux arrivent au moment où un processus créateur est parvenu à son point d'extinction, où le classicisme a fait son temps :

Il fallait rendre l'art plus facile plutôt que le simplifier ; il fallait moins de vérité et plus d'effet ; il fallait un auteur qui fût compris tout de suite, sans qu'il fût besoin de l'étudier ; il fallait couvrir de l'éclat éblouissant d'un triomphe les premiers pas de la décadence ; en un mot, il fallait un Rossini.

De son temps, Voltaire avait emprunté à Shakespeare ses moyens pour opérer une révolution sur notre théâtre tragique. M. Rossini, à son exemple, nous a apporté les mêmes principes de *réforme* qui, avant lui, avaient changé le système de l'art lyrique en Italie⁶⁴.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, « *Tancrède* », p. 389.

⁶³ Joseph d'Ortigue est l'héritier de Louis de Bonald, également collaborateur, avec Lamennais, au *Mémorial catholique* : de Bonald conçoit « l'œuvre d'art comme produit social et obéissant à un principe inaliénable, la réciprocité de l'art et de la société [...] Une œuvre d'art reflète la constitution politique de la société d'origine et modifie la constitution de la société spectatrice » (Gérard Gengembre, « Littérature et politique, ou Bonald, un déçu de la Restauration », dans *Repenser la Restauration*, p. 105-106).

⁶⁴ D'Ortigue, *De la guerre des dilettanti*, p. 6-7.

De même que Voltaire avait tenté d'arracher la tragédie classique à son épuisement, par adjonction du grand spectacle réservé jusque-là à la tragédie lyrique, de même Rossini, composant pour l'Académie royale de Musique, a brisé le moule ancien de la tragédie lyrique par l'éclat vocal et orchestral littéralement inouï salle Le Pelletier. Pour tous deux, il s'agissait de « frapper fort », quitte à fausser la justesse de l'expression, pour agrandir leur art après l'avoir arraché de la sclérose des formes. Déjà dans sa carrière italienne, jusqu'en 1823, Rossini avait achevé la réforme de l'*opera seria* et l'enrichissement de l'*opera buffa* par contamination mutuelle des deux genres, transfert de la virtuosité vocale d'un côté et des ensembles concertants de l'autre. Ce parallèle entre le dramaturge et le compositeur, loin d'être fortuit ou de servir une polémique superficielle, est, sous la plume de Joseph d'Ortigue, une « nouvelle preuve de l'existence des rapports qui unissent la société et les arts, et de celle des principes généraux qui régissent ceux-ci [...] »⁶⁵.

Cette vision globale de l'histoire amène d'Ortigue à poser la question du dépassement possible du « moment » voltairien et rossinien. Cela revient pour lui à définir le romantisme, confondu avec la recherche d'une nouvelle profondeur et d'une unité d'expression que n'ont pas atteintes ces deux réformateurs du classicisme. Le modèle de ce romantisme se trouve, pour la musique instrumentale, en Allemagne, chez Ludwig van Beethoven. Réapparaît ici, sous la plume de Joseph d'Ortigue, l'opposition entre l'âme et l'oreille, entre le cœur et le corps qui nourrissait déjà le pamphlet d'Henri Montan Berton. Il s'agit toujours de revendiquer la conjonction des moyens d'expression, en particulier de la musique et du texte, lequel arrache le flot musical à son flottement sémantique : « La parole fixe l'expression d'une physionomie jusqu'alors vague et indéterminée. Mais pour qu'il y ait *vérité* dans l'expression, il faut que celle de la musique soit en parfaite harmonie avec le sens des paroles. Or, ce qu'on ne pardonnera jamais à M. Rossini, c'est d'avoir opposé, dans beaucoup d'endroits, l'une à l'autre »⁶⁶. Faute de cette unité supérieure de l'œuvre où le Tout transcende la simple addition des parties, la musique lyrique en reste au stade de l'effet physique : ne participant pas de l'harmonie universelle, elle ne saurait rapprocher l'auditeur du divin. Toutefois, à la différence de Berton, d'Ortigue propose une lecture historique dynamique, non pas hantée par des modèles français offerts à l'imitation, mais tendue vers un horizon religieux, vers une régénération spirituelle, éthique et esthétique⁶⁷.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ Cette perspective dynamique, fondée sur une pensée du progrès, se retrouvera dans « Du mouvement et de la résistance en musique », article dirigé contre Fétis et publié dans la *Revue de Paris* du 5 juin 1831 (repris dans *Le Balcon de l'Opéra*, p. 377-399, et dans l'édition citée de Sylvia L'Écuyer, p. 231-238) : « Nul doute que notre

Aussi l'histoire apparaît-elle désormais en travail, y compris chez ceux que l'on avait accusés de bloquer le processus historique. Rossini, avec *Guillaume Tell*, contraint d'Ortigue à ajouter *in extremis* à son essai un « post-scriptum » en forme de remords. D'une part, le « génie chaleureux de Rossini » a fait « fondre la glace académique du poème de M. de Jouy »⁶⁸, concourant ainsi à l'élimination, de l'intérieur, des modèles compassés et passés du néo-classicisme. Mais Rossini lui-même arrache la musique à l'état intermédiaire où il l'avait laissé pour rejoindre un romantisme littéraire qui avait pris quelque avance :

Il me semble que dans l'opéra de *Guillaume Tell*, la musique s'agrandit dans les mêmes proportions et souvent la même direction que j'ai vu la littérature se développer et s'étendre entre les mains de Chateaubriand et de La Mennais, sous la plume de Lamartine et de Byron, sous le pinceau d'Horace Vernet et de Delacroix. Ainsi tous les arts et tous les génies se correspondent⁶⁹.

L'observation de ces correspondances littéraires, picturales, musicales éloigne d'Ortigue de toute forme de repli nationaliste : le romantisme doit se trouver des généalogies européennes. Enfin, Rossini cesse d'être perçu comme le point d'arrivée d'un double processus d'invasion étrangère et de dégénérescence culturelle. Il est aussi un point de départ et une promesse. Si Voltaire a devancé Rossini dans l'affranchissement des règles et le renouvellement de l'expression, ce dernier a su dépasser cette phase critique pour refonder la vérité musicale dans un suprême effort créateur. Cette année 1829, dominée par la création de *Guillaume Tell*, voit ainsi Joseph d'Ortigue passer d'un anti-rossinisme virulent et d'un beethovenisme absolu à une position beaucoup plus souple. Dans son article « Du mouvement et de la résistance en musique », deux ans plus tard, l'académisme formera le camp de la résistance, tandis que Rossini, à côté de Beethoven pour la musique instrumentale, incarnera le mouvement dans le domaine lyrique. L'anti-rossinisme, irréductible à une « contre-révolution musicale » fanatique, fut aussi, pour le romantisme musical français, un moment fécond dans sa propre quête esthétique⁷⁰.

époque, prise dans son ensemble, ne soit une ère de progrès ; mais, comme dans toutes les époques de transition, il s'y trouve plusieurs éléments de différents systèmes hétérogènes qui la tiraillent chacun dans une tendance particulière » (*ibid.*, p. 378).

⁶⁸ D'Ortigue, *De la guerre des dilettanti*, p. 65.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁰ Cet article a connu, avant la présente version, une première publication dans *Chroniques italiennes*, n° 77/78, 2006, p. 107-125.